



RECIBIDO EL 17 DE SEPTIEMBRE DE 2019 - ACEPTADO EL 18 DE DICIEMBRE DE 2019

# EL ABSURDO COMO CATEGORÍA ESTÉTICA EN LOS CUENTOS DE ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO

## THE ABSURD AS A ESTHETICAL CATEGORY IN THE STORIES OF ALVARO CEPEDA SAMUDIO

**Sergio Alexander Mantilla Sandoval<sup>1</sup>**

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC)

Boyacá – Colombia

### RESUMEN

Este artículo estudia la configuración de la estética del absurdo en *Todos estábamos a la espera* (1954) y *Los cuentos de Juana* (1972), libros de cuentos de Álvaro Cepeda Samudio. Desde el primer planteamiento crítico del absurdo, formulado por Martin Esslin, este se analiza aquí sus diferentes categorías y

añade otras que son propias de dicha estética. Estas obras tratan historias aparentemente independientes desarrolladas en espacios cotidianos. Sin embargo, y encaminado por un sendero diferente al tradicional, mezcla en ellos algunos elementos que hacen parte de la *literatura del absurdo* como el sinsentido, lo grotesco y lo onírico. Estos componentes serán el principio de análisis de las obras de este escritor.

**PALABRAS CLAVE:** Estética, absurdo, sinsentido, grotesco, Cepeda Samudio.

<sup>1</sup> Estudiante de Maestría en literatura - UPTC  
Registro ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1515-1309>  
sergiomantilla09@gmail.com  
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC)  
Boyacá - Colombia



## ABSTRACT

This article studies the configuration of the aesthetics of the absurd in *Todos estábamos a la espera* (1954) and *Los cuentos de Juana* (1972), storybooks by Alvaro Cepeda Samudio. From the first critical approach of the absurd, formulated by Martin Esslin, this article analyzes its different categories and adds others that are characteristic of this aesthetic.

These works deal with seemingly independent stories developed in everyday spaces. However, and directed by a different path to the traditional one, it mixes in them some elements that are part of the *literature of the absurd* as the nonsense, the grotesque and the dreamlike. These components will be the principle of analysis to the works of this writer

**KEYWORDS:** Aesthetic, absurd, nonsense, grotesque, Cepeda Samudio.

## INTRODUCCIÓN

La obra de Álvaro Cepeda Samudio (1926-1972) presenta, a la fecha, muy pocos trabajos de análisis crítico-literario. Los dos libros de cuentos, una novela y su obra periodística, han llegado a ser elementos de análisis por parte de no muchos estudiosos nacionales y aún menos internacionales. Sin embargo, y a pesar de su poca divulgación y estudio, gracias *La casa grande* (1962), a este barranquillero se lo ha llegado a considerar el padre del Boom, movimiento que revolucionó la literatura latinoamericana. Esto nos da una idea de lo imperante que se torna llevar su obra a variados escenarios críticos. Por otro lado, *Todos estábamos a la espera* (1954), que es uno de los dos libros en los que se basa este artículo, le concede un reconocimiento nacional por su innovación tanto en el lenguaje como en su tratamiento; Álvaro Cepeda Samudio se anticipa la renovación de la literatura colombiana y “resulta siendo, Junto con Gabriel García

Márquez, al menos en Colombia, el primer y más auténtico experimentador, renovador e innovador en la literatura” (Rodríguez, p. XLV). Cepeda Samudio se ha convertido no solamente en un autor de gran valor sino en uno fundamental en la transición y en los cambios de la estética del cuento y la novela de nuestro país. Se hace curioso que, con la importancia que debiera suscitar en las páginas de la crítica literaria colombiana, su nombre no aparezca con la reiteración que merece.

Dada la importancia que sugiere el estudio de la obra del barranquillero, y sumado al no muy desarrollado conocimiento sobre su literatura, este artículo pretende aportar un nuevo enfoque de análisis literario para la cuentística del autor: el absurdo, de manera que se pueda analizar y evidenciar cómo se manifiesta esta estética en algunos cuentos de *Todos estábamos a la espera* (1954) y de *Los cuentos de Juana* (1972). Este camino de análisis propone provocar a la crítica para tomar nuevas posturas frente a los estudios del barranquillero.

Para este artículo se tendrán en cuenta, como elementos fundamentales, los aportes de Martin Esslin en la configuración del absurdo, tomados de su libro *El teatro del absurdo* (1961), y de acuerdo con esa clasificación se desarrollarán dos de sus puntos característicos: Los diálogos del sinsentido (juegos de palabras) y Lo onírico (relacionado con lo fantástico) además, para este estudio se ha propuesto la categoría de: Lo grotesco. La manera en la que se lleva el análisis es mediante un referente teórico y mediante la comparación de estos aspectos con algunos cuentos del barranquillero; la aproximación es de carácter enteramente cualitativo de corte interpretativo, es decir, se busca reconocer aspectos del absurdo en unos cuentos específicos y no en la generalidad de la obra cepediana.

Este artículo está distribuido de la siguiente manera: 1. «Álvaro Cepeda Samudio: su



importancia en la crítica colombiana y su vinculación al absurdo», donde se exponen varios de los estudios más importantes que se han hecho acerca de Cepeda Samudio y que dan una idea de la importancia de este autor en la tradición colombiana. 2. «Acercamiento: origen, tradición y dinámica del absurdo», en este punto se hace un pequeño trazado del absurdo por la historia de la literatura. 3. «Tratamiento del absurdo en algunos cuentos de Álvaro Cepeda Samudio», en el cual se da una muestra de cómo, desde la configuración de la novela, ya priman algunos elementos que van a ser considerados como indicios del absurdo en su obra. Luego, cada una de las categorías de análisis se ampliará con los referentes teóricos que le darán sustento: 3.1 «Los diálogos del sinsentido», 3.2 «Lo onírico», y 3.3 «Lo grotesco». Se finaliza el artículo con las 4. Conclusiones.

## 1. ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO: SU IMPORTANCIA EN LA CRÍTICA COLOMBIANA Y SU VINCULACIÓN AL ABSURDO

La ficción literaria de Álvaro Cepeda Samudio se resume en tres obras: dos libros de cuentos y una novela. Estas obras fueron publicadas en la segunda mitad del siglo XX, hecho que lo enmarca en una estética que va después de las Vanguardias latinoamericanas, inicios del Boom literario y, en Colombia, dentro de los años de la violencia. En la tradición colombiana, el cuento que se escribe durante los años de 1945 a 1975, aproximadamente, es de tipo tradicional. Su temática es local, regionalista. Autores como Eduardo Caballero Calderón y Tomás Vargas Osorio destacaron en la narrativa nacional, impregnada de las descripciones más pintorescas de los paisajes colombianos, con narradores de origen campesino. En estos relatos se evidencian ciertas preocupaciones por las costumbres “(...) sus tradiciones, sus rasgos físicos, su vestimenta y sobre todo su manera de hablar” (Bernal, 2014, p. 60).

Posteriormente, y por razones de fuerza social, se instaló la estética de la violencia en la literatura colombiana cuyas obras ahondan en el ser que vive los años posteriores al Bogotazo, pero carecen de técnicas novedosas como el uso de varias voces o el fluir de la conciencia, entre otros. Sin embargo, es con *Todos estábamos a la espera* (1954) que se comienzan a presentar algunas nuevas *dinámicas*, adelantadas varios años en su tiempo. Estos cuentos rompen con ese esquema tradicional: las atmósferas en las que se inscriben son, como lo dice el mismo Cepeda Samudio al inicio de este primer libro de cuentos, “un bar en Alma (Michigan) o una calle de Ciénaga (Magdalena)” (Cepeda, 2015, p. 21), escenarios que van más allá de la periferia nacional; los epígrafes y textos incluidos en inglés son propios de una nueva escritura; el manejo de los diálogos, a modo de guion cinematográfico, por ejemplo, evidencia un interés por cambiar la concepción estética del discurso narrativo. Jonnathan Tittler (1995) sostiene que ese afán por darle un giro a la narrativa colombiana da inicio a la tradición Neo-colombiana (o colombo-norteamericana) de escritores. Estos cambios obedecen a una crisis que atraviesa el discurso occidental de mediados del siglo XX. Novelas como *Colombian gold* (1983), de Jaime Manrique, o *La otra selva* (1991), de Boris Salazar, no sólo van a instalarse en nuevos públicos, sino que fundarán una propuesta estética inscrita en lo hispano-norteamericano, en la que es expuesto su acervo cultural, su experiencia, y va a ser contrastado (influenciado en otros casos) con la vida en los Estados Unidos.

En el caso de Cepeda Samudio, según lo señalado por el profesor Rafael Saavedra, algunos de los cuentos de *Todos estábamos a la espera* (1954) fueron escritos en su viaje a los Estados Unidos (de 1949 a 1951) (Saavedra, 1991, p. 20). No se hace raro, entonces, que para Tittler este libro sea el inicio de esa nueva tradición literaria ya que, desde su gestación,



apuntaba a algo diferente, con un tinte universalista.

Mientras tanto, en el ámbito latinoamericano se pasa por una etapa de experimentación vanguardista; autores como Carpentier, Rulfo, o Yáñez y, posteriormente Cortázar, Donoso, Huidobro, entre otros tantos, van a producir grandes innovaciones formales, tanto en cuento como en novela y poesía. Estos autores, en sus obras, han abandonado el espíritu realista de la tradición europea y establecen la búsqueda de una *nueva identidad*. Después de estas vanguardias aparece el Boom, el redescubrimiento de la literatura latinoamericana. En este movimiento, escritores como Carlos Fuentes, García Márquez y Mario Vargas Llosa (por nombrar solamente algunos) irrumpieron en el mercado editorial europeo: por primera vez en la historia, los ojos del mundo literario estaban puestos en América Latina y Álvaro Cepeda Samudio también tendría su lugar en este Boom literario con su novela *La casa grande* (1962) y con *Los cuentos de Juana* (1972), libro cuyos relatos reunidos conforman, perfectamente, una novela. De esta manera, podemos inscribir el nombre de Cepeda Samudio en la lista autores de libros “extraños” al estilo de Rayuela (Saavedra, 1991, p. 20). Los temas que Cepeda Samudio propone en sus textos se inscriben en lo erótico, la nostalgia, lo inesperado y la espera. Sin embargo, cuentos como “Hoy decidí vestirme de payaso”, “Jumper Jigger” o “Desde que comenzaron a recortarles las patas a todo” responden a otro tipo de *lógica*, que será el punto de partida de este artículo: el absurdo.

Teniendo en cuenta que para la época en la que se escribieron estos relatos y que la cultura lectora de Cepeda Samudio incluyó las lecturas de Joyce, Saroyan y gran parte del teatro español de la generación del 27, es inevitable pensar que sus textos no estén *rozados*, al menos, por una cierta influencia de estos autores.

Ahora bien, el absurdo ha estado presente en la literatura de muchos escritores y en variadas formas. No se puede decir que un autor sea enteramente absurdo (Salvo Beckett, Ionesco o Adamov y los demás escritores del Teatro del absurdo), lo que sí se puede afirmar es que hay pequeños rasgos que parten de esta tradición y se instalan en ciertas obras que a su vez van a nutrir a otras.

Por otro lado, no hay un registro físico de todas las lecturas que Cepeda Samudio hizo tanto dentro como fuera del país. Solo se puede decir los textos que compartió con sus amigos de “La cueva” tuvieron más que un carácter universal, *universalizante*. Leer a los grandes maestros norteamericanos implicaba, de manera indirecta, beber de sus influencias que no están lejos de estas dinámicas absurdistas (con autores como Joyce, Kafka o Carroll). Ahora bien, es probable que Cepeda Samudio no hubiera conocido el Teatro del absurdo antes de escribir sus primeros cuentos, dado que no fue sino hasta 1953 cuando llegó a Latinoamérica la primera obra de este género y, en ese momento, el barranquillero ya tenía varios cuentos escritos. Entonces, la posibilidad de que haya leído a los autores de este género teatral no se pondrá en cuestión. Ahora, lo que sí se podría afirmar es que hay razones que vinculan a Cepeda Samudio con el absurdo.

A continuación, se hará una aproximación al absurdo desde su génesis y se mostrará algunas obras en las que se manifiesta esta estética. Cabe aclarar que las intenciones de este artículo son las de acercar al lector (de manera sencilla) hacia esta tradición, luego generar una propuesta acerca de lo que se podría considerar absurdo en Cepeda Samudio para, finalmente, demostrar si se inscribe o no dentro de dicha estética.



## 2. ACERCAMIENTO: ORIGEN, TRADICIÓN Y DINÁMICA DEL ABSURDO

La tradición del absurdo en la historia de la literatura tiene sus orígenes mucho antes de lo que llamamos modernidad. Se puede tomar, como una primera referencia, a la Sátira Menipea en el siglo IV A.C. Esta sátira tiene sus orígenes en Grecia con los ritos y cultos cómicos. Para Mijaíl Bajtín, es con estos textos que se da inicio a la tradición carnavalesca, llena de bufones y “bobos”, gigantes, enanos y monstruos, payasos de diversos estilos y categorías, lo paródico, etc.; de una u otra forma, este tipo de personajes y eventos tienen relación con el absurdo por su carácter humorístico. La segunda referencia más importante la ubicamos a finales del medioevo con el maestro Rabelais. En su obra se conciben, también entre burlas, las exageraciones y los apetitos sobrehumanos que hoy llamamos: lo pantagruélico, sinónimo de exceso. Este autor, logra mezclar dos componentes importantes dentro de las dinámicas del absurdo: la risa y lo grotesco.

Luego de Rabelais fueron muchos los artistas, entre novelistas, ensayistas, dramaturgos y poetas, que encontraron en el absurdo sus puntos de convergencia. La lista es muy larga. Son muchos y muy variados los ejemplos del absurdo hasta el siglo XX, desde los más elaborados y sagaces hasta los sutiles y profundos, como el de Bretón en *Manifestos del surrealismo* (2001). En él se da una serie de consejos (“Secretos del arte mágico surrealista”) salidos de la ironía más inteligente y uno de sus títulos dice: “Para hacerse agradable a una mujer que pasa por la calle” y su texto es simplemente: ..... (Bretón; P. 52)

Así, el absurdo se va presentando a través del tiempo como una manera inteligente de exponer el mundo del escritor. El siglo XX originó todo un género teatral que tomó como fundamento dicha tradición. A ello se le denominará Teatro del absurdo. Martín Esslin (1961) especifica

una serie de dinámicas que tomaremos como categorías estéticas. El crítico británico propone unos puntos básicos para entender de qué se trata este nuevo género y postula que, en primer lugar, hay que considerar que el absurdo es *un quiebre, una ruptura*, y navega en aguas que están fuera de lo *normal y ordinario*. En este espacio los personajes se distancian de lo coherente y del lenguaje convencional.

Esslin clasificó cuatro categorías que hacen presencia en las obras del absurdo. Para este artículo se toman dos de las categorías propuestas por el crítico británico: los Diálogos sin sentido (juegos de palabras) y la Literatura onírica (que vincularemos con lo fantástico). Aunque son pensadas para el género teatral, estas categorías sirven también para dar forma a una estética del absurdo en diferentes géneros por la coincidencia de sus características.

Por otro lado, Wolfgang Kayser, en su estudio *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura* (2010) hace referencia al absurdo desde esta categoría. Visto a la luz del análisis, se plantea una relación intensa con la obra del barranquillero. De manera que, algunas páginas más adelante, se dedicará un apartado para desarrollar esta propuesta junto con las dos propuestas mencionadas anteriormente.

## 3. TRATAMIENTO DEL ABSURDO EN ALGUNOS CUENTOS DE ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO

Para empezar, es preciso establecer qué se entiende por absurdo en este estudio: lo que no puede ser, lo que parece ilógico para el entendimiento o para el funcionamiento del mundo, tiene sentido en sí mismo, a eso se lo va a denominar *absurdo*. Este va a señalar la falta de coherencia y de correspondencia en un texto, y se opone a la razón y a la manera en la que se percibe la realidad; así, el absurdo se instala en un área diferente de la comprensión regular y se opone a la idea de verdad. Se toma *no* como la



falta o carencia del sentido sino como el exceso del mismo. Allí, lo lógico queda inmerso en lo que aparentemente no tiene lógica alguna.

Para hacernos una idea más clara de cómo se relaciona este concepto con Cepeda Samudio, basta con revisar la *composición* de *Los cuentos de Juana* (1972). Analicemos: Juana es la protagonista de los todos los cuentos de este libro y aparece en todos (con excepción del primero que es una especie de justificación de los demás). De Juana no se conoce, a decir verdad, un lugar específico de origen, ni lugar único de residencia; puede ser morena y rubia también. Juana es, como la presenta el autor, al menos tres Juanas al mismo tiempo. Se trata, entonces, de Juana como personaje *universal, atemporal, plural y no específica*. En este punto se genera una discontinuidad porque si juntamos este primer concepto de Juana con el sugerido en el nombre del libro resalta una falta de correspondencia ya que el título nombra solamente una Juana (en singular). Llegados a este punto, es preciso aclarar que se haría más claro que el libro se llamara *Los cuentos de las Juanas* o *Cuentos de las Juanas*. En este caso hace falta el artículo que singulariza a Juana para que sea una sola o el artículo plural que nos cuente, de antemano, que se trata de varias Juanas. Pero no es el caso. Álvaro Cepeda Samudio propone, desde el mismo título, un juego en el que la identidad se nubla. En esta premisa se niega el principio de identidad y eso designa la carencia de ser. Es decir, Juana, al ser universalizada, posee ubicuidad, puede ser todas y ninguna al mismo tiempo, estar en uno u otro espacio a la vez.

Análogamente, si nos fijamos solo en la idea de Juana (en singular), encontraremos un problema de tiempo y espacio. En el sentido más literal, es imposible que una sola Juana viva los cuentos a los que hace referencia la obra puesto que no hay una continuidad o relación entre los hechos que la rodean. Por ejemplo, hay cosas

que ocurren en tiempos y lugares totalmente distanciados y hacen que el texto carezca de sentido común, por así decirlo, de ese sentido sujeto a las posibilidades concretas. Así, en esta obra, el absurdo dota de alguna lógica al texto inscribiéndolo dentro de una dinámica cuyas acciones se muestran posibles sin llegar a excluirse entre sí.

Dicho de otra manera, los cuentos: “Ven enseguida, es Juana otra vez” y “Después de meditarlo mucho”, así como “Barranquilla en domingo” no niegan su existencia entre sí. Aunque en el primero de estos cuentos Juana se ha suicidado, hecho que de haría imposible su presencia en los otros textos. El ejemplo que sucede al del suicidio de Juana es el de “Desde que comenzaron a cortarle las patas a todo”, en el cual se reventó una noche antes de irse a dormir: Algo le pasó a Juana pues yo, que duermo al lado de ella, oí primero que nadie el sonido sordo y hueco de su cuerpo al reventarse contra las baldosas verdes del piso (Cepeda; 2015, p. 283). Juana ha encontrado la muerte, *otra vez*.

Ahora bien, estos textos aparecen en un orden en el que no se haya relación alguna. No es que haya errores en la organización de la obra, un hombre como Cepeda Samudio, (preocupado por su obra tanto como para elegir hasta el papel en el que quería verla impresa) no dejaría que este aspecto hubiera sido descuidado, mucho menos fortuito. Por tal razón, se puede pensar que la disposición del material, por parte de autor, no obedece sino a un orden en desorden. Es decir que, en el libro, convergen historias diferentes, en diferentes planos, de diferentes mujeres que llevan por nombre Juana y que son todas también una sola Juana arquetípica.

De otro lado, la continuidad de estos relatos-novela se va a romper con el hecho de que Juana es muchos personajes al mismo tiempo. No hay una consecución lineal en estos cuentos que, aunque entrelazados, proponen a un



personaje a veces mayor, a veces menor, a veces ¿norteamericana?, a veces ¿colombiana? (cienaguera quizás), de cabellos dorados (como en el cuento “Juana tenía el pelo de oro. No rubio, o dorado”) o ciega, incluso, como en “Las muñecas que hace Juana no tienen ojos”.

Ahora bien, si se hallara que, según la disposición de estos textos, se obtiene como resultado un número determinado de Juanas, la sola alteración del orden es representación del absurdo, por su sujeción al sinsentido. Dicho de otra manera, sería más práctico para otros fines, como correspondencia con la presentación de *Todos estábamos a la espera* (1954), que estos cuentos puedan referir lugares diferentes, con Juanas diferentes. Pero el hecho mismo de que el título determine una Juana en especial (única) lo vuelve ambiguo y, por ende, cabe dentro de nuestro estudio. A continuación, se hace un análisis de las categorías que configuran este absurdo.

### 3.1 Los diálogos del sinsentido

Dentro de las conversaciones y líneas monológicas de los cuentos analizados, se encuentran esos tintes de lo risible que hacen parte de las dinámicas bufonescas y que se inscriben en la incapacidad de comprender los nexos lógicos más simples.

“Hoy decidí vestirme de payaso” es quizás uno de los mejores ejemplos del diálogo del sinsentido en Cepeda Samudio. El personaje principal ha decidido encarnar el rol de payaso y el relato se desarrollará en un circo. Ya la atmósfera nos predispone a la magia y al asombro; los diálogos van a acercarnos a la concepción del sinsentido con la siguiente pregunta: Payaso 1: “A que no sabes de qué están hechas las nubes?” (p.26). Las respuestas que parten de la lógica son múltiples, pero la que va a dar uno de los payasos del cuento no tiene fundamento en lo real, o mejor, dista mucho del conocimiento general o de la misma lógica: Payaso 2: “De

caramelo blanco” (26). Eso lo dice como chiste, apelando a la atmósfera circense. Es parte del acto, para que la gente se ría; sin embargo, el protagonista tiene, al parecer, un deber con la verdad, y decide refutarlo con una propuesta más paradójica y risible (para el lector). Personaje principal: “Las nubes están hechas de la espuma que usa San Pedro para afeitarse las barbas. Eso lo saben todos y es una tontería preguntarlo” (26). En este cuento no hay contradicciones; si hay incongruencia entre un enunciado y otro es parte de la intención del autor. Esta es la carencia del sentido a la que hacemos referencia. Los payasos parecen estar felices con cada respuesta de este tipo (sin sentido), traídas de lo más incomprensible; sin embargo, la corrección a sus respuestas (trabajo que se propone el personaje principal del relato) les llega a fastidiar al punto de entablar reproches con el dueño del circo (otro evento cómico). Aunque las dos partes son ejemplos del sinsentido, no hay un acuerdo entre ellas: eso lo hace doblemente contradictorio. Es como si esperáramos que, al tomar distancia de la lógica común, estas dos partes se encontraran en una misma dinámica, la de lo cómico; pero no es el caso. Lo que aquí carece de lógica toma caminos diferentes.

Se puede decir, entonces, que en estos cuentos se apunta hacia un superar, un trascender, los límites que nos impone el universo con su lógica; es así como “se abaten las paredes que encierran a la misma condición humana” (Esslin, p. 254). Luego se nos presenta un discurso que dista de lo que nosotros conocemos como común. En él todo es inesperado; la tensión radica en que no sabemos ni qué va a hacer el personaje principal ni, qué vaya a decir. Lo que sí alcanzamos a prever es que nos depara más diálogos del sinsentido: Los payasos han dejado de perseguirse y el de la nariz morada le está sacando de la camisa una gran muela de madera al de los lentes sin vidrios. Yo me le acerco y le pregunto si él sabe tocar una guitarra



verde (Cepeda, p. 28). Nada de lógico tiene un discurso en el que alguien sepa tocar una guitarra marrón y no una verde, o que sepa tocar una guitarra verde y no pueda hacerlo con las demás, grandes o pequeñas, azules o violetas. Lo que sí es cierto es que el protagonista busca alguien que sepa tocar esa guitarra. Otro payaso: “A que no saben por qué la guitarra es verde? Todos los payasos se agarran la cabeza y dan volteretas como buscando qué decir. El de la nariz morada dice por fin: Porque no está madura todavía” (p. 30). Parece ser que todo gira sobre la idea del chiste y la comicidad. Pero, debe quedar claro que el absurdo no pretende hacer reír. Va más allá: “No, no es por eso, sino porque es para dar serenatas”, responde el protagonista. Al juntar los contenidos de sus diálogos, nos adentramos en el mundo de lo ilógico o sin correspondencia: hay, dentro del discurso del payaso protagonista, un afán por ser y sonar racional, pero esa preocupación está basada en ideas que no encuentran correspondencia en lo real, es decir que, aunque lo intente, el payaso no logra conectar lo real con su visión de mundo, que se da como una carencia de sentido, o la idea de que este abunda y desordena su realidad.

Un ejemplo similar se da en “Todos estábamos a la espera”. En el bar, ocurre un diálogo entre dos personajes cuyos nombres se desconocen y pasan sus días *esperando*, entre conversaciones encadenadas, pero sin un objetivo. Esto hace que los diálogos carezcan de finalidad y vayan saltando de tema en tema:

Y para distraernos pensamos: -la foca azul tiene una pelota blanca y roja sobre la nariz - cómo se llamará la foca - tonto no ves que se llama Carstairs - no ése no es el nombre de la foca - es el nombre del whiskey - pero no es lo mismo - yo siempre quise ver las focas - vamos a verlas una tarde cuando haya verano - no, ya he perdido el interés y de propio no son tan reales como esta foca azul (...) (Cepeda, p. 36).

Se trata de una invitación indirecta a ir de copas, a beber wiski, pero uno de ellos declina, ha perdido el interés porque pudiera ser que las focas (copas) a las que van a ver no sean tan reales como las que tienen al frente. Es decir, las focas son las copitas de Carstairs, que es la marca de lo que están tomando y pensar en ir a ver otras es probablemente perderse las que tienen a la mano y dar con unas no tan reales, falsas tal vez. Sólo ellos lo saben.

Otra interpretación se da cuando se piensa que estos personajes no parecen ponerse de acuerdo en lo que quieren, el nombre de la foca, o la foca en sí. El famoso whiskey que lleva por logo una foca con una pelota en la cabeza es el pretexto para pensar en cualquier cosa que no tenga sentido; esto se explica cuando dicen que era por pasar el tiempo. Esta forma de perderse, como en un río, es propia del *Stream of consciousness*, o corriente de la conciencia, como se le conoce a esta técnica narrativa. Así se designa al fluir de la conciencia en el proceso mental y se presenta como si se tratara de algo que fluye en desorden y sin parar, como los pensamientos. Para Dujardin, predecesor de esta técnica, era como darle la suficiente movilidad al pensamiento del personaje, de manera que no tuviera intervenciones. Se trata entonces del fluir de los pensamientos de estos dos personajes que van liándose con lo que dice su interlocutor, en pensamientos encadenados, pero faltos de un sentido final o de un objeto, más allá de hablar y pasar el tiempo. Dujardin dice que eso es:

(...) evocar el influjo ininterrumpido de pensamientos que atraviesan el alma del personaje a medida que surgen y en el orden que surgen, sin explicar el encadenamiento lógico (...), por medio de relaciones sintácticas, de forma que da la impresión de reproducir los pensamientos tal como llegan a la mente” (Estébanez; p.693).





Estas estrategias se asemejan en parte a las que propone Samuel Beckett en *Esperando a Godot* (1952). Los diálogos entre Estragón y Vladimir están entre el sí y el no, entre el quiero y no quiero. Simplemente esperan. El bar perfectamente pudiera ser ese árbol de la obra de Beckett y la espera sería la misma. En todo caso, árbol o bar, el diálogo se posa sobre el sinsentido.

Sí tal vez podríamos ir un día cuando haya verano — y después iríamos a un cine, me gusta el cine — creo que me gustaría ver una película que se llame los rinocerontes hacen pompas de jabón en la que esté Susan Peters que cuando yo era pequeño se parecía a una muchacha que llevaba sus libros amarrados con una correa verde — hubo un tiempo cuando veía todas las películas — cuando no se tienen sueños, cuando no esperamos nada, tenemos que meternos en las salas de cine y tomar los sueños prestados de las películas — también yo iba al cine todos los días a hacer míos todos los sueños (Cepeda, p. 36)

Susan Peters y los rinocerontes que hacen pompas de jabón quebrantan la lógica de lo posible. Pero he aquí una clave de este mundo fuera de razonamientos. Soñar alimenta la espera. Sin sueños no hay espera. Esto lo vincula Cepeda Samudio con la magia del cine, del que era más que un mero aficionado, en una imagen en la que el cine va a despertar sueños en el espectador. Por otro lado, la espera tiene un sentido esperanzador. Si tenemos en cuenta que William Saroyan fue una de las influencias de Cepeda Samudio, y que como relato de la posguerra *La comedia humana* (2004) se propone la visión esperanzadora de un futuro, entonces tendremos que en “Todos estábamos a la espera”, Madeleine es perfectamente la representación de la esperanza. Pero esto será objeto de un análisis posterior.

Ahora bien, cuando se trata de los diálogos del sinsentido, Esslin se apoya en Freud quien

piensa que el absurdo tiene sus raíces en el sentimiento de liberación que experimentamos cuando somos capaces de abandonar la camisa de fuerza de la lógica. La unión de palabras sin aparente coherencia, es propia de esta categoría. Asimismo, en la cultura popular, las canciones de cuna tienen mucho de esta tradición. Piénsese, por ejemplo, en *El patio de mi casa* (clásica canción de cuna) cuya estrofa final canta: Chocolate, molinillo / corre corre, que te pillo / A estirar, a estirar / que el demonio va a pasar. En este caso, la rima es mucho más valiosa que el sentido del texto. Allí impera el juego de palabras, la construcción de la musicalidad. De esta misma manera, en “Nuevo intimismo”, incluido en *Todos estábamos a la espera* (1954), aparece una ruptura en lo tradicional del cuento que perfectamente podríamos incluir en un recurso vanguardista (si fuera, por supuesto, poesía de lo que aquí hablamos). En este texto, una mujer se reprocha por no haber podido concebir con éxito: Yo lo quiero, yo lo quiero. Porque me diquebradasrotaslaspalabrasporelquebrado yrotosonidodelsollozo (p. 62).

Todas las palabras se dan de plano, en una aliteración, sin pausa, una tras otra. La musicalidad se afianza en el uso de la ere, tanto en su forma vibrante alveolar simple como en la vibrante múltiple alveolar sonora (además de la constante presencia de la O), dan fuerza fonética al enunciado. No obstante, lo más importante en este caso no es la musicalidad (aunque haya un poco), es la intención: mostrar las palabras que se van dando a manera de llanto dentro de un relato que es enteramente triste. Las palabras están dadas sin conexión, como revueltas con la intención del autor al señalar, por un lado: el llanto en su expresión física (las palabras caen como lágrimas: juntas), y por otra, señala el sentimiento de culpa, aludiendo a un posible aborto u otra razón no explícita que el llanto presenta y representa.



De otro lado, en “The road of excess leade to the palace of wisdom”, que es el primero de los textos de *Los cuentos de Juana* (1972), evidenciamos, en su cierre, una estructura de diálogo entre Obregón (el pintor) y Cepeda Samudio. Destaquemos en este caso ese lenguaje de la ensoñación propio de los diálogos del sin sentido:

“la pintura es una mística visual. Cuando a la gente le sale el hígado por los ojos compra cuadros porque es la única manera de verse las entrañas y ese es el mejor espectáculo del mundo: aunque es falso” (Cepeda, p. 259).

Esta frase es enteramente visual. Se da en un diálogo vinculado con Obregón. Lo primero en lo que pensamos es en una pintura grotesca, con ojos salidos y vientres abiertos. Obregón tenía sus cuadros sacados de la más arcana violencia y la gente se los compraba. Pero el lenguaje usado en este diálogo suscita la imagen de un espejo oscuro de la sociedad, de una pesadilla.

La presencia de lo absurdo está en el sentido de lo que se comunica. No hay un mensaje claro. Ese diálogo entre el escritor y el pintor pretende mostrar cosas que no tienen sentido, o mejor, que tienen más sentido que cualquier otra cosa (como se propone en el tratamiento del absurdo de este artículo): <<Primum Vivere y endespues Philosophare>> / <<Pero eso no es Griego: es Cienaguero: el que se murió se jodió>> (Cepeda; p. 260).

Es más que probable que la broma (o “mamadera de gallo”, citando a Fabio Rodríguez Amaya) sea el motor de este texto. Sin embargo, cabe la posibilidad de que sea nada más que una manera jocosa de presentar toda una filosofía de vida. Vivir y luego filosofar. Primero satisfacer las necesidades del cuerpo y luego Entregarse al pensamiento.

Para finalizar este apartado, vamos a revisar el cuento “En este pueblo ya no canta la lechuza,

Juana”. Este texto se inscribe, indefectiblemente, en la dinámica del absurdo. Si los diálogos del sinsentido pretenden dar a entender una nueva lógica de los acontecimientos que trasciende al mundo “real”, entonces el motivo por el que la lechuza ya no canta en ese pueblo obedece a dicha lógica.

“Pero por qué en este pueblo ya no canta la lechuza si es verdad que alguna vez ha cantado? Por qué ya no canta la lechuza? (pregunta Juana) Porque ya en este pueblo no quedan virgos. Porque desde que llegó tu abuelo a vivir en este pueblo, Juana, Ya no quedan virgos. Y la lechuza solamente canta cuando hay virgos” (p. 328).

En el texto citado, no está el chiste como recurso, sino la visión de lo ético puesto en relación con un acontecimiento cotidiano, como la llegada de un gamonal al pueblo, para sumergirse en lo que no tiene sentido o razón. Lo incomprensible, aquí, estimula la fantasía. A saber, el abuelo de Juana llegó al pueblo y mantuvo relaciones sexuales abusivas con todas las chichas del sitio. Se asume que la lechuza dejó de cantar y eso se le atribuyó a las correrías del gamonal. No hay otra razón para que no cante la lechuza. Al igual que en “Hoy decidí vestirme de payaso”, en “En este pueblo ya no canta la lechuza, Juana” se expone una lógica en la que es natural que canten las lechuzas en los pueblos donde quedan mujeres vírgenes. La lechuza representa simbólicamente el mundo de lo oscuro, lo que no está bien y, por ende, hay una censura social a las acciones del abuelo por medio de las creencias expresadas en este diálogo.

Los diálogos del sinsentido se dan desde diferentes posturas: la risa, la burla, la crítica. Se mezclan y dan cuenta de nuevas formas de relacionar los mundos posibles del autor. En el siguiente apartado, el escenario será no ya material sino el del sueño.



### 3.2 Lo onírico

Este vocablo se refiere a todo lo que se vincula con el mundo de los sueños. En literatura se habla del mundo onírico, aquel espacio que el autor crea para que sus personajes puedan desarrollar sus deseos, sus sueños y fantasías. Sin embargo, el campo de acción de lo onírico va a trascender al estado de los personajes para impactar en la atmósfera de la creación literaria. En otras palabras, lo onírico está presente cuando nos parece que lo que nos muestra el autor se torna irreal o de imposible realización, cuando estas imaginaciones (ficciones, al fin y al cabo) se instalan en lo simbólico y rehacen y deshacen el mundo de lo contado.

Es de resaltar que el pensamiento simbólico se configura como una de las características principales del sueño. A pesar de ser propio de la poesía, la imagen simbólica, sobre todo en el siglo XX, se halla también dentro de la prosa. Es en estos espacios donde el mundo del sueño, de las pesadillas, irrumpe en el texto de modo surrealista. De la misma manera como Lewis Carroll nos propone un mundo plagado de “criaturas que intentan escapar del determinismo de las ideas de las que no pueden escapar en la realidad” (Esslin, p. 243), encontramos a un Cepeda Samudio cuyos personajes se instalan en mundos de ensueño y expectación, en realidades alternas a las suyas, a manera de expedición en los límites del inconsciente.

El primero de los ejemplos de este análisis es el del cuento “Hoy decidí vestirme de payaso”. La atmósfera es circense y lo que pasa por los ojos del personaje principal está lleno de asombro. Esto es propio de la mirada infantil, que por supuesto vinculamos con el sueño también. La escena presenta a un domador de leones y varios payasos: “Cuando fui a ocupar mi puesto he pasado frente al domador que está todavía tratando de pegar una melena de papel amarillo a sus leones de cartón” (25). Hasta el momento los leones no son más que un truco

para los espectadores que asisten a la función. El domador se encarga del engaño. Luego, el personaje principal tendrá cierto contacto con ellos: “Parece que yo me he excedido porque al tirarle la cola a uno de los leones se me ha quedado en las manos una borla suave de lana amarilla” (25). Hasta aquí todo transcurre bien, este payaso sigue siendo impertinente, pero eso es parte de la secuencia que nos propone Cepeda Samudio. El vuelco principal lo da ya casi al final del cuento cuando describe la situación en la que encuentra la función (al volver con la guitarra verde):

“El domador ha puesto sus leones sobre banquitos de colores y luego se da vuelta dándoles la espalda. Cuando encienden el aro yo tengo miedo de que se les quemem las melenas o las borlas del rabo. Parece que el domador piensa lo mismo pues no se decide a hacerlos saltar. Yo me acerco y le digo que pueden quemarse sus leones” (29).

La mirada que se posa sobre lo que pueden hacer un par de personajes, envueltos o disfrazados de leones, o leones de cartón (no se especifica nunca) está motivada por la ensoñación. Allí está la visión infantil que les da vida a los leones de cartón, o que convierte a los disfrazados en originales. Aunque los leones sean de cartón, a los ojos del espectador infantilizado, tienen vida propia. En cualquier momento el domador (luego descubriremos que definitivamente no es un domador real) puede hacer que salten por el aro de fuego, pero no lo hace porque piensa que se pueden quemar.

Otra interpretación se da al pensar que nunca los va a hacer saltar y se trata solamente de un acto de bufonería y tensión que el público conoce como una farsa, pero en los ojos maravillados del personaje principal los leones se han salvado de quemarse, ha sido mejor que no los hicieran saltar. Finalmente, la escena se resuelve con la salida del domador y sus leones de cartón.



El siguiente ejemplo está en una lógica similar. Tap-tap-tapin es el sonido que hacen los pies de Jumper Jigger en el cuento del mismo nombre (“Jumper Jigger”, 1950); es un Tap-tap-tapin que se repetirá a lo largo de la narración, a manera de recuerdo, como una melodía. Tap-tap-tapin, es una ensoñación,

“La cabeza del hombre apareció al comienzo de la línea ancha de los labios redondeados sobre el vaso. Luego todo el cuerpo, naciendo a medida que el líquido llenaba los vacíos, apareció en un sólo trazo, en un sólo espasmo alcohólico: comenzando en la curva de la cabeza y terminando en el bamboleo constante de un par de piernas colgando en el vacío a una distancia inmensa del primer travesaño de la alta silla apretada contra el bar” (Cepeda, p. 52).

Definir esto como: Un hombre que toma un trago es, sin duda alguna, despertar del ensueño del bar. En Cepeda Samudio se vive dentro del Tap-tap-tapin que nos recuerda que sólo es sueño, fantasía; como la música de fondo que se sugiere en “Hoy decidí vestirme de payaso”, así se da el golpetear de los pies de Jumper Jigger que ambienta el sueño en que se convierte el bar.

Este cuento está hecho de recortes de realidad mezclados con fantasía “Debajo del grueso saco marinero comenzó la blancura de una blusa de barcos lilas. Los barcos libertados se curvaron sobre la línea del bar; cedieron sin romperse a la dureza oscura de la madera y se quedaron allí: naufragando en sí mismos.” (p. 50-51). Estos barcos, estampados de una blusa femenina, son las proyecciones de una realidad psicológica expuestas de manera literaria. La fantástica representación del mundo interior del artista.

Ahora bien, hasta el momento hemos visto cómo se presenta el ensueño en este cuento, gracias al lenguaje onírico que maneja; sin embargo, este ensueño es perfectamente una pesadilla. El profesor Saavedra, en su trabajo de tesis, nos

propone una interpretación a propósito de este cuento. A saber, el sonido del Tap-tap-tapin es equiparable al sonido de la ametralladora en la mente del mexicano que combatió en la guerra en Normandía. Esta soledad del excombatiente se mezcla con la pesadilla de la guerra dentro de un bar lúgubre con un muñeco saltarín adornando la barra. Por eso la estética de este cuento es tan diferente de la de otros como “Hoy decidí vestirme de payaso” o “Un cuento para Saroyan”, relatos en los que abundan los colores y las imágenes son nítidas. En “Jumper Jigger” todo es oscuro, difuso, confuso. Es un mal sueño, una pesadilla. Por eso se parece más a la escritura fantástica que, irrefutablemente, se vincula con el ensueño.

Los leones de cartón que en cualquier momento van a saltar y el tap-tap-tap tapin del golpetear de los zapatos de Jumper Jigger, motivan el sueño del narrador que, por alguna razón, nos sitúa en un lugar que destina a la magia, como el circo y en un bar que perfectamente despierta nuestras pesadillas y nos sumerge en las sombras de lo fantástico. Es posible que en otros cuentos haya elementos similares; sirvan los anteriores a manera de ejemplo.

### 3.1 Lo grotesco

El estilo de Cepeda Samudio, al fusionar diferentes técnicas, puede crear un aspecto que se equipara con lo grotesco, pero además en el tratamiento del tema igualmente se puede captar esta intención.

Lo grotesco se clasifica como un género de la literatura en el que se fundan elementos que mantienen un equilibrio inestable entre lo risible y lo trágico. Esta categoría, desde Rabelais, alude a los tipos de descripción y tratamiento estético que deforman la realidad. Toma su nombre a partir de las imágenes deformadas de las cuevas (de allí lo grotesco). En la introducción a *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*



(1995), Bajtín dice que es “una exageración premeditada, una reconstrucción desfigurada de la naturaleza, una unión de los objetos imposible tanto en la naturaleza como en nuestra experiencia cotidiana”. Lo grotesco se convierte así en ese elemento extraño que ocasiona un cambio, que puede producir miedo y terror; se convierte en lo inexplicable, lo incomprensible. Pero esta relación no se basa sólo en lo que es feo y monstruoso o deforme, aunque el término se acuñe en este tipo de instalaciones. Para Wolfgang Kayser, autor de *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura* (2010), la estética de lo grotesco es cercana al absurdo. Por esta razón se lo contempla como una de las categorías de este trabajo.

Lo grotesco difiere de lo cómico y lo burlón. Se trata de una relación que se establece entre lo que se toma como risible y lo que, en definitiva, no lo es. Allí se establece una relación de necesidad porque, dado el caso en que se quiera resolver alguno de estos dos aspectos, se acabará lo grotesco y resultará o en tragedia o en comedia. Lo grotesco es esa tensión. Una relación que no se debe resolver. Se da así una deformación de la materia (como lo propone Kayser con la imagen de la gruta) y este efecto provoca una resolución cómica, resuelto en términos grotescos. Uno de los más grandes ejemplos de lo grotesco lo propone Miguel de Cervantes Saavedra en su personaje Maritornes, la musa asturiana:

“ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera” (p.138).

La concepción clásica de belleza hace un alto en este personaje. Es una mujer cuyos rasgos físicos la convierten un poco en caricatura, en una mujer sin gracia (desde la concepción

clásica de belleza). El valor grotesco que se le da toma distancia de lo trágico gracias a la comicidad que equilibra la ecuación.

Esta misma dinámica se presenta en “Sabanilla es un pueblo fantasma, de casas abandonadas”. Cepeda Samudio presenta la situación de Lucila Ariza, quien se queja porque los comerciantes de Puerto Colombia, su pueblo natal, llevaron como negocio a las prostitutas. Lucila se mudó a Sabanilla porque no soportaba la situación: “El burdel de madama Fachola me quedó casi al fondo del patio; sin salir, sólo con empinar un poco la cabeza podía ver a las putas monas, albinadas digo yo, como ranas plataneras, agachadas debajo de los trupillos” (p.311). La imagen de las ranas plataneras es la propuesta cómica, pero, así como Maritornes, esto también se entiende como una desventura; estas mujeres desean ser algo negado de nacimiento, rubias, para ejercer una profesión que, socialmente, dista del ideal. Esta manera de relacionar el infortunio de las putas de Puerto Colombia con la rana platanera instala la propuesta de este cuento en una estética de lo grotesco.

Otro de los cuentos en los que está presente esta tensión es “Desde que compró la cerbatana Juana no se aburre los domingos”. Juana se aburre mucho, intenta acostarse tarde los sábados para levantarse tarde los domingos, porque se aburre enormemente. Sin embargo, en una tienda de chucherías encuentra una cerbatana y sus domingos cambian radicalmente:

“Con su cerbatana y una caja llena de dardos, que ella misma fabrica durante la semana con taquitos de madera y puntas afiladísimas de agujas de coser número 50 y que luego envenena cuidadosamente, Juana se distrae matando tres o cuatro jugadores todos los domingos. La cosa, si se piensa bien, puede resultar realmente divertida. Juana no sigue un patrón fijo para su distracción de las tardes del domingo” (p.278).



Dos elementos se destacan en el texto: la muerte y lo divertido en ello. Juana cambia de actividad. Ya no sólo contempla el campo de fútbol, sino que ataca a los jugadores. Tiene una cerbatana con la que va asesinandolos y esto, sin lugar a dudas, resulta en tragedia. Si se tratara solamente de la muerte, si no fuera un asesinato, no habría ningún problema: la muerte no es una tragedia, pero el asesinato sí lo es. Cepeda Samudio lo justifica a partir de la comicidad. Se vuelve risible porque la manera en que lo hace, al azar, persiguiendo al jugador que lleva la pelota, lo convierte en algo más que entretenido para ella, pero no para el lector que ve en Juana un comportamiento desquiciado, grotesco.

En este punto se genera una tensión entre dos elementos que, aunque se distancian, pueden convivir: lo risible y lo trágico. Risible en tanto que para Juana es un juego novedoso y una bonita forma de pasar el fin de semana; trágico porque para conseguir este divertimento tiene que morir alguien. El hecho que aúna la tragedia de los jugadores y el divertimento de Juana en el mismo hecho hace de este cuento un claro ejemplo de lo grotesco en los cuentos de Álvaro Cepeda Samudio. Al igual que en los aspectos anteriores, este hecho puede estar presente en otros cuentos o en la novela *La casa grande* (1962), pero para nuestro fin, sirvan de ejemplo y justificación de este artículo.

#### 4. CONCLUSIONES

Después de haber analizado y comparado los cuentos de Cepeda Samudio con los mecanismos categorizados a partir de una estética del absurdo, se puede concluir que hay resultados positivos que clasifican dichos textos en esta dinámica. Estos cuentos cumplen las condiciones para crear una atmósfera de lo absurdo a través de lo grotesco, lo fantástico y los diálogos (sinsentido) que los componen. Las escenas circenses, las esperas sin fundamento, las casas con muebles y decorados altísimos,

los domingos llenos de asesinatos en la cancha del fútbol, las historias escondidas en los ojos de unas muñecas (que no tienen ojos), los muñecos de bares de ensueño, las sombras que los preceden, los leones acartonados, los rizos de oro de una Juana que es todas y ninguna al mismo tiempo, todo ello hace parte, no solamente de la interpretación que Cepeda Samudio hace del mundo, sino de la amplia concepción que tiene del sinsentido.

En el primero de los aspectos, Los diálogos del sinsentido, se resaltan las discusiones en las que se hace evidente un distanciamiento de la lógica común y se inscriben en lo más profundo del pensamiento, donde la barrera de lo lógico y lo ilógico se rompe para generar así el efecto de exceso de sentido. En el aspecto de *La ensoñación*, los cuadros sacados como de una pesadilla o la mirada infantil puesta en un escenario de magia (el circo) generan en el lector la idea de que todo se trata de un sueño, terrible o mágico. Este efecto se da en la literatura del barranquillero sin previo aviso de cambio, es decir, no hay un elemento que nos introduzca poco a poco en el ensueño, es el pacto de lectura el que nos conduce hasta allí y nos envuelve en el mundo de lo imposible o poco probable. Finalmente, Lo grotesco se da desde dos aspectos: lo estructural (tema que queda abierto para ampliación en posteriores trabajos) y lo representado. En este último tópico, lo grotesco se da mediante la tensión entre lo risible y lo trágico, elementos que conviven en constante tensión, aunque en primera instancia, en su génesis, se distancien. De esta manera, no se alcanzan ni la risa ni el llanto, pero sí se genera un efecto grotesco.

Seguramente Cepeda Samudio no pensó su obra como una representación del absurdo, pero está claro que supo ahondar en el pensamiento del hombre de la segunda mitad del siglo XX y que además pudo expresar la desazón, la incertidumbre y la soledad (todos



sentimientos universales y potenciados luego de la Gran Guerra) por medio de métodos y técnicas novedosas. En “El doble reto asumido por Cepeda Samudio: Universalismo y Modernidad”, incluido en la obra crítica de Álvaro Cepeda Samudio, Fabio Rodríguez Amaya, biógrafo del barranquillero, comenta que para este autor todo era una “mamadera de gallo” (66). Posiblemente, para su momento, esto que no había sido documentado se lo vio como un simple chiste, un chascarrillo literario, pero en un autor que toma la literatura tan en serio este aspecto no debe mirarse de soslayo. Hoy, esta mamadera de gallo se convierte en material de análisis y es mucho más que un simple dicharacho popular: es todo un pensamiento pleno de sentido. Se espera que el trabajo continúe con la profundización en otros cuentos; además, es probable que en su novela *La casa grande* (1962) se oculten cosas que no hemos visto.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bajtín, M., (1995). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento* (5a ed.). Madrid, España: Alianza Editorial
- Beckett, S., (2006). *Esperando a Godot*. Sta, Fe, Argentina: Editorial Último Recurso.
- Benayoun, R., (1987). *Anthologie du nonsens*, París, Francia: J. J. Pauvert.
- Bernal, L., (2014). *Estudio biográfico de la vida y obra de Álvaro Cepeda Samudio*. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Bretón, A., (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires, Argentina: Editorial: Argonauta.
- Caicedo, A., (2017). *Poéticas del artificio fragmentado en los cuentos de Juana de Álvaro Cepeda Samudio*. Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia.
- Camus, A., (1942). *El mito de Sísifo*. Madrid, España: Aguilar
- Camus, A., (2012). *El extranjero*. Madrid, España: Alianza Editorial
- Cepeda, A., (2015). *Obra literaria*. Bogotá, Colombia: Penguin Random House.
- Cepeda, A., (2015). *Todos estábamos a la espera*. Madrid, España: Cooperación Editorial.
- Cepeda, A., (2017). *Obra literaria: edición crítica*. Bogotá, Colombia: Sílabas editores.
- Cervantes, M., (2007). *Don Quijote de la mancha*. Bogotá, Colombia: Real Academia Española.
- Deleuze, G., (1989). *La lógica del sinsentido*. En: *Lógica del sentido*. Barcelona, España: Paidós.
- Esslin, M., (1961). *The theater of the absurd*. Garden City, NY, EE. UU: Doubleday & Company.
- Estébanez, D., (2008). *Diccionario de términos literarios*. Madrid, España: Alianza.
- Freud, S., (2011). *La interpretación de los sueños* (*Die Traumdeutung*). Madrid, España: Akal.
- Hoyos, J., (2009) “Réquiem por un escritor” En: *La pasión de contar: el periodismo narrativo en Colombia, 1638-2000*, Editorial Universidad de Antioquia.
- Kayser, W., (2010). *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*. Madrid, España: Antonio Machado.
- Marchese, A., (2013). *Diccionario de la retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, España: Editorial Ariel.
- Nazanin, M., (2016). *Revista de pensamiento crítico y estudios latinoamericanos*. *Mitologías hoy*. vol. ° 13. junio 2016, páginas 163-169.



Rabelais, F., (2011). *Gargantúa y Pantagruel* (Los cinco libros). Barcelona, España: El Acantilado.

Saavedra, R., (1991). *Álvaro Cepeda Samudio: Una vocación literaria diferente*. Albany, EE. UU: A Bell & Howell Information Company.

Saavedra, R., (1997). "Los cuentos de Juana" *En Homenaje a Don Luis Monguió*. Newark, Del, EE. UU: Juan de la Cuesta.

Stilman, E., (1967). *El Humor Absurdo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Siglo Veinte, 1967.

Tittler, J., (1995). *Todos estábamos a la espera, de Álvaro Cepeda Samudio: ¿origen de la literatura neo-colombiana?* Department of Romances Studies, Cornell University, Ithaca, New York 14853 U.S.A. Volume 1. N°1. enero de 1995.

Watzlawick, P., (1995). *El sinsentido del sentido*. Barcelona, España: Herder.